

# De rust van de werkelijkheid

## Diorama's en dia's

Christophe Van Gerrewey

DE WITTE RAAF

Editie 189 september-oktober 2017

(<https://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/158>)

**diorama** (het; -'s) 1 schildering op doorzichtig materiaal die zowel bij opvallend als bij doorvallend licht bekeken kan worden; 2 kijkkast waarin door bep. opstelling en belichting een perspectivisch effect wordt verkregen • 1847, gevormd van Gr. *dia* [doorheen] + *horama* [gezicht, dat wat gezien wordt]

**dia** (de, m., vaktaal ook het; -'s), projectieplaatje: *dia's vertonen* • 1942-1943, Gr. *dia-*, verkort van *diapositief*

*Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal*, vijftiende druk, 2015.

### 1. August Fuhrmann, *Kaiserpanorama* (1880)

‘De generatie van Kafka’, zo schrijft Reiner Stach in zijn fantastische biografie, ‘was de eerste die toegang kreeg tot een volledig nieuw soort ervaring, en tot een afstandelijke aanwezigheid die passief was, oneindig herhaalbaar, en losgemaakt van een concrete vorm.’ [1] Franz Kafka is geboren in 1883: de fotografie was toen al ingeburgerd, maar bleef een bevreemdend medium. Aan het eind van de negentiende eeuw werden er in Praag korte filmpjes vertoond van historische gebeurtenissen – ‘levende fotografieën’, die bijvoorbeeld de kroning van de allerlaatste Russische tsaar in 1896 zichtbaar maakten. Even ingrijpend was de introductie van geluid: machines konden al langer muziek maken, maar in 1891 beluisterde Kafka voor het eerst een fonograaf, in een aan Edison gewijd paviljoen op de wereldtentoonstelling in Praag. Voortaan konden zowel gesprekken, liedjes, vioolmuziek als vogelgekwetter beluisterd worden zonder dat de geluidsbron nog behoefde te bestaan. Stach noemt het in zijn biografie een ‘aanval op de vergankelijkheid’ en ‘een glimp van een verre toekomst waarin het mogelijk zou worden voor menselijke wezens om ruimte,

tijd en natuurwetten, en zelfs de dood te slim af te zijn.’

Voor het zover was, werd er intensief geëxperimenteerd. In januari 1911 schrijft Kafka in zijn dagboek over een reis naar Friedland, een stad in midden-Duitsland. Hij bezoekt er het *Kaiserpanorama*, een uitvinding van rond 1880 die zich over heel Europa verspreid had. Gezeten op een stoel, rond een houten constructie, konden bezoekers door stereoscopische lenzen naar glazen dia's kijken. Kafka voelt zich niet op zijn gemak, met zijn besneeuwde laarzen in de mooie kamer waarin dit kunstige object staat. Weliswaar zag hij het apparaat al eerder, maar hij is vergeten dat de beelden vanzelf veranderen, en dat hij niet van stoel moet wisselen. De mensen die hij op de platen ziet, doen hem denken aan 'wassen beelden, de voetzolen met gips aan de grond bevestigd'. 'De beelden zijn levendiger dan in de bioscoop', merkt hij op in zijn dagboek, 'omdat zij aan de blik de rust van de werkelijkheid laten. De bioscoop geeft aan hetgeen men ziet de onrust van zijn beweging, de rust van de blik schijnt belangrijker. De gladde vloer van de kathedralen op de punt van onze tong.' [2] In de biografie beschrijft Stach hoe Kafka in 1915 een andere nieuwigheid bezoekt: in Praag is besloten om de inwoners te informeren over de gruwelen van de oorlog door een loopgraaf na te bouwen. Het is een succes, en de mensen, aldus Kafka, 'verdringen elkaar als mieren' terwijl ze de uitgegraven sleuf betreden en weer verlaten. Zoals het past bij *infotainment*, worden ze op bier en worst getrakteerd, terwijl een fanfare militaire marsen ten gehore brengt.

## **2. Jean Paul Favand, *Naguère Daguerre 3* (Musée des Arts Forains, Parijs, reconstructie 2015)**

Op de tentoonstelling *Dioramas*, die deze zomer te zien was in het Palais de Tokyo in Parijs, werd Kafka niet vermeld, hoewel hij er op zijn plaats zou zijn geweest, al was het maar als opmerkelijke getuige van het uitdoven van oude media en presentatietechnieken, en het verschijnen van nieuwe. In de reeks obsoleet geworden uitvindingen die sinds de negentiende eeuw gefabriceerd werden om iets dat afwezig is toch ervaarbaar te maken, wordt het diorama voorafgegaan door het panorama, in 1799 in Frankrijk geïntroduceerd door de Amerikaanse ondernemer-ingenieur Robert Fulton. In 1800 opende de Passage des Panoramas in Montmartre: een toegangspoort gaf uit op twee rotondes waarin panoramische schilderijen van wereldsteden werden gemonteerd. Tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw zag in de Franse hoofdstad een komische reeks variaties hierop het daglicht, gaande van het cosmorama, het neorama en het georama tot het nocturama. De belangrijkste variant, omdat zowel fotografie als film erdoor werden aangekondigd, was het diorama: een

gedeeltelijk doorzichtig schilderij waarop langs voor of langs achter licht werd geprojecteerd. Het is geen toeval dat het ontwikkeld werd door Louis Daguerre, pionier van de fotografie, die in 1822 in Parijs het allereerste diorama opende, met een doek van 22 meter breed en 14 meter hoog. Het publiek bevond zich in een donker auditorium, en de wisselende belichting van het schilderij met lampen, jaloezieën en filters wekte de indruk van een tijdsverloop: over hetzelfde landschap ging de zon op, werd het middag en viel de nacht. Soms verzorgde een orkest de soundtrack; later werden beide zijden van het doek beschilderd, waarbij de illusie van beweging werd opgeroepen door delen te belichten of te verduisteren, of door het doek in beroering te brengen. Op de tentoonstelling *Dioramas* werd een gerestaureerd diorama getoond van Napels, met bescheiden afmetingen (4,1 bij 2,7 meter), dat afhankelijk van de belichting een frisse ochtend in pasteltinten toont, of een helse zonsondergang terwijl de Vesuvius uitbarst. In dit laatste landschap staan vier silhouetten op het dak van een gebouw naar de vulkaan te kijken; in de vredige versie zijn ze als vage schimmen aanwezig.

### 3. Diorama van Louis Daguerre, exterieur (1822, Rue Léon-Jouhaux, Parijs)

In 1838 maakte Daguerre zijn beroemde daguerreotypie van de Boulevard du Temple, inclusief de schoenpoetser met klant, die lang genoeg stilstonden om in een belichtingstijd van tien minuten te worden vastgelegd. In 1839 publiceerde hij het handboek *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, maar nog in hetzelfde jaar ging zijn Parijse diorama in de vlammen op – niet verwonderlijk, gezien de vele lampen, kaarsen en brandbare materialen, maar geen ramp, want de bezoekersaantallen liepen al enkele jaren terug. Daguerre zou de brandweerlui hebben aangemaand om vooral zijn naastgelegen huis te vrijwaren van de vlammen, want daar lagen de resultaten van zijn fotografische experimenten opgeslagen. Die samenloop van omstandigheden – het verdwijnen van het diorama maakte de weg vrij voor de fotografie – is ook Walter Benjamin niet ontgaan, en in zijn *Passagenwerk* heeft hij ernaar verwezen. De fotografie liet toe om in de beslotenheid van het huiselijke interieur naar een verafgelegen werkelijkheid te kijken, maar in zekere zin was het diorama al geavanceerder, precies omwille van de tijdsverdichting. ‘Het moet nog ontdekt worden’, aldus Benjamin, ‘wat het betekent wanneer, in de diorama’s, de variaties in belichting die één dag over een landschap afroept, plaatsgrijpen in vijftien of dertig minuten.’ [3] Het doet hem denken aan de schilder in *Nadja* van André Breton, die zijn schildersezels opzet in de haven van Marseille. Naarmate de avond valt en het donkerder wordt, moet de

kunstenaar zijn schilderij aanpassen opdat het overeenkomsten zou blijven vertonen met de werkelijkheid. Het resultaat: een donkerzwart canvas. Benjamin spreekt over de 'hopeloosheid van mimesis'. Sinds het begin van de negentiende eeuw is het idee ontstaan dat het mogelijk is om, dankzij technologische ontwikkelingen, voortdurend vooruitgang te boeken in het reproduceren van de realiteit. Een diorama wekt de illusie op getuige te zijn van *the real thing*, terwijl er grove abstracties plaatsgrijpen, en schandalige reducties. Het ontstaan van moderne media – met panorama's en diorama's als prototypes – valt voor Benjamin samen met het begin van een moderniteit die mensen in een droomtoestand brengt, en die hen iets belooft zonder die belofte waar te maken, terwijl ze nauwelijks in staat zijn te ontwaken uit een steeds meer gemediatiseerde werkelijkheid.

Nog een anekdote uit het *Passagenwerk*: moeder en zoon bezoeken een panorama. Ze kijken naar de slag bij Sedan in 1870, toen het Pruisische leger op twee dagen tijd Napoleon III versloeg. Het kind vindt het mooi, hoewel het jammer is dat de lucht zo somber kleurt. 'Zo is het weer altijd als het oorlog is', antwoordt de moeder sussend. Ook de panorama's en de diorama's zijn, zo concludeert Benjamin, 'fundamenteel medeplichtig in deze wereld van mist, in deze wolkenwereld: het licht van hun beelden breekt als door gordijnen van regen.' [4] Als kind heeft hij dat zelf ervaren, toen hij, net als Kafka, een *Kaiserpanorama* bezocht: 'Ik liep naar binnen en vond in fjorden en onder kokospalmen hetzelfde licht als 's avonds bij het huiswerk aan mijn lessenaar, tenminste als niet een of ander mankement in de verlichting er plotseling voor zorgde dat het landschap zijn kleur verloor. Dan lag het doodstil onder een asgrijze hemel en het was alsof ik net daarvoor de wind en de klokken nog had kunnen horen – als ik maar beter geluisterd had.' [5] Een defect in de belichting doet bij Benjamin de indruk ontstaan dat hij niet goed heeft opgelet, en dat ook deze visuele ervaring slechts de illusie van continuïteit garandeert.

#### 4. Biologiska Museet Stockholm (1893)

Daguerre nam afscheid van het diorama in 1839, maar het bleef voortbestaan, in twee vormen: als spektakel in een protobioscoop, maar ook als kijkkast in een museum, waarin wassen dieren of mensen, achter glas en met een geschilderd landschap als achtergrond, een natuurlijk of historisch tafereel zichtbaar maken. In deze variant komt de didactische, positivistische en institutionele kant van het diorama – en van negentiende-eeuwse media – naar voor: waar het op aankomt is dat mensen kennis verwerven over de natuur en over de geschiedenis. Op *Dioramas* in het Palais de Tokyo werd dat samengevat onder

de titel 'Le monde en un regard'. Een van de eerste musea waarin diorama's en panorama's werden ingezet, was het Biologiska Museet in Stockholm: sinds 1893 staat in een houten schuur een paviljoen van waaruit bezoekers opgezette dieren kunnen bekijken in hun habitat. Bepalend wordt het kolonialisme: de Europese bevolking moest op de hoogte worden gebracht van de verworven rijkdommen in Afrikaanse, Amerikaanse of Aziatische landen. De Brit James Rowland Ward werd rond de eeuwwisseling de belangrijkste taxidermist van Europa, omdat hij perfect een albatros of een giraf kon opzetten. Opvallend aan dergelijke kijkkasten is de onrealistische dichtheid aan voormalig levende wezens. In het privémuseum van de Brit Walter Potter bevond zich een klein diorama met puntdak waarin hij onder meer een dertigtal vogels en een heel braaf ogende kat samenbracht. Ironische titel: *Happy Family*. Ook menselijke figuren werden tentoongesteld, bijvoorbeeld om te tonen hoe het vuur werd uitgevonden, of om aanschouwelijk te maken hoe primitief de Afrikaanse bevolking samenleefde.

In een reeks artikelen uit 1977, getiteld *In het hart van het rijk: reis in de hyperrealiteit*, heeft Umberto Eco dit soort diorama 'een van de meest doeltreffende en minst vervelende didactische hulpmiddelen' genoemd, en hij merkt op dat het verschillende generaties historische of biologische kennis heeft bijgebracht. [6] Tegelijkertijd heeft hij de leugenachtigheid benadrukt van deze constructies, die zich voordoen 'als vervangingsmiddel van de werkelijkheid, maar dan nog échter'. 'Waar het Goede, de Kunst, het Sprookje en de Geschiedenis geen vlees kunnen worden, moeten zij minstens Plastic worden.' De paradox van *Dioramas* in Parijs is dat het diorama zelf historisch is geworden: wat deze 'kerststallen voor Amerikaanse kinderen', zoals Eco ze smalend (en een beetje 'americanofob') noemt, onze blik te bieden hebben is niet langer de leerrijke illusie van een natuurlijke of historische werkelijkheid, maar eerder een vertederd – en zeker bedrieglijk – medelijden met een tijdperk waarin het beredderen was als je iets exotisch of historisch wou zien, maar waarin het verwerven van die kennis van de wereld desondanks aantrekkelijk leek. Mensen die vandaag in hun vrije tijd niet zomaar willen genieten op een terras of aan het zwembad, en bijvoorbeeld het Parthenon of een wilde olifant willen zien, kunnen om het even welke plek in enkele uren met het vliegtuig bereiken. Ook daarvan getuigen diorama's: van een collectieve luxe, in het rijke Westen, die honderd jaar geleden een zeldzaamheid was.

## 5. Toegangskaartje Diorama International (Universiteitsbibliotheek Gent)

Het opkomende toerisme – of het verlangen ernaar – is een halve eeuw lang de

voedingsbodem geweest voor het diorama als voorstelling in een verduisterd auditorium. Ook in België heeft het diorama zich verspreid. In 1841 toonde Charles Van den Bussche op de Antwerpse Sinksenfoor zijn *Diorama mouvant*, met als hoofdattractie de ‘Messe de Minuit, Représentant l’intérieur de l’Eglise des Invalides’, waarin de Parijse kerk overdag werd getoond, maar ook ’s nachts, gevuld met mensen, tijdens een middernachtmis op kerstavond – het tijdstip was ook hier afhankelijk van de belichting. Meer dan vijftig jaar later, op de wereldtentoonstelling in Antwerpen in 1894, werd een Kongodiorama opgesteld, met zes grote houten kaders van 8,25 bij 9,50 meter, waarop zowel schitterende landschappen als de weldaden van de kolonisator werden getoond. Congo Belge bracht vervolgens zes postzegels uit met de dioramaschilderingen. [7]

In Gent was rond de eeuwwisseling een diorama gevestigd in de Zonnestraat, tussen Veldstraat en Kouter in het stadscentrum – het behoorde toe aan een onderneming met kantoren in de Brusselse Nieuwstraat en in Parijs. De diorama’s werden ingericht door een reisbureau, wat vanuit commercieel oogpunt een geniale zet was. Vanuit het besef dat mensen geen genoeg meer namen met de tover van het negentiende-eeuwse diorama, werd het voortaan ingezet als publiciteit voor Europese reizen. Om op een aforisme van Adorno en Horkheimer te variëren: niet alleen werd het bewijs geleverd dat Italië bestaat, het werd ook al mogelijk om meteen bij het verlaten van het diorama voor een reisje richting Italië in te tekenen. In de collectie ‘vliegende bladen’ van de Universiteit Gent bevinden zich tientallen posters, folders en (geknijpte) toegangstickets van dit diorama, dat dagelijks open was van tien uur ’s ochtends tot tien uur ’s avonds, en waarvan het programma iedere zondag wijzigde.

Van zondag 29 maart tot zaterdag 4 april 1903 werd er een *nouveau voyage splendide* aangekondigd naar de Côte d’Azur. De folder benadrukte hoe er ‘rondreisbiljetten van al de ijzerenwegen en schepen van Europa met 20 tot 50% vermindering op de gewone prijzen’ werden verkocht, samen met ‘Hotel-Koepons geldig in 1000 hotels’. Het programma van het diorama (en vermoedelijk van de aangeboden reis) bestond uit vijftig hoofdstukken, te beginnen in Marseille (met ‘La Canebière et la Bourse’ of het ‘Palais de Longchamps’), langs Nice (‘Quai du Midi’, ‘Hôtel des Anglais’) en Monte-Carlo (‘Salle de la Roulette’) en eindigend in het Grand Hôtel van Menton. Op een folder in het universiteitsarchief heeft een bezoeker in de kolommen alle vijftig titels met een dik potlood in de marge aangestreept, om tijdens de vertoning de tel niet kwijt te raken. Zelfs als de reis niet is gemaakt, dan is dit lijstje toch mooi afgewerkt. Zakencijfers van deze onderneming zijn niet bekend, maar zou de loutere mogelijkheid om op reis te gaan de populariteit van het diorama niet hebben vergroot?

## 6. Anselm Kiefer, *Family Pictures* (2013-2017)

Het laatste deel van *Dioramas* in het Palais de Tokyo was gewijd aan hedendaagse en artistieke toepassingen. Pontificaal vooraan stond *Étant donnés* van Marcel Duchamp – niet het kunstwerk, want dat staat sinds 1969 opgesteld in het Philadelphia Museum of Art, maar wel de ringmap met Duchamps aanwijzingen voor de assemblage, naast de versie die de Franse kunstenaar Richard Baquié in 1991 maakte op basis van deze instructies.

Strikt genomen is de keuze voor Duchamp niet terecht, want *Étant donnés* biedt geen collectieve kijkervaring aan zoals het diorama in een museum of in een auditorium. In deze installatie, ontwikkeld tussen 1946 en 1966, nadat Duchamp naar eigen zeggen de kunst vaarwel had gezegd om zich aan het schaken te wijden, is het ‘spektakel’ te bekijken door twee dichtbij elkaar gelegen gaatjes die op ooghoogte in een houten deur zijn aangebracht. Door een ovaal gat in een bakstenen muur is vervolgens een naakte vrouw zichtbaar die, de benen gespreid, een brandende gaslantaarn vasthoudt. Haar hoofd valt buiten beeld; in het landschap achter haar is een waterval te zien die (dankzij een motortje) echt beweegt. Niets van wat wordt getoond lijkt natuurlijk of historisch, zoals bij klassieke diorama’s, hoewel het tafereel perfect zou kunnen bestaan. Opvallender is dat alles in het werk wordt gesteld om de kijker te doen beseffen dat er gekeken wordt, op een voyeuristische manier, naar iets dat waarschijnlijk beter ongezien was gebleven, terwijl het diorama net de illusie probeerde te creëren van een blik op iets wat iedereen gezien moest hebben, op zo’n manier dat het dispositief onzichtbaar werd en de kijker zich kon verliezen in het schouwspel. *Étant donnés* houdt die mogelijkheid af, en creëert gêne, onduidelijkheid en onrust. Rosalind Krauss zei ooit dat ze zich nooit op haar ongemak heeft gevoeld in een museum, behalve toen ze door de gaatjes van *Étant donnés* keek: ‘Mijn god’, zo vroeg ze zich af, ‘wie ziet me terwijl ik dit aan het doen ben?’ [8] Als Duchamps urinoir uit 1917 toont hoe elk voorwerp kunst kan worden, dan toont *Étant donnés* uit 1966 dat de kijkervaring die bij moderne kunst hoort, samenvalt met verhoogd zelfbewustzijn, en met scepsis ten opzichte van wat wordt getoond. Het perfecte realisme dat diorama’s nastreefden, is in de kunst ondenkbaar geworden, of het wordt laatlunkend geïdentificeerd met kitsch of kritiekloos academisme.

Een verzuchting van Charles Baudelaire uit het midden van de negentiende eeuw voorspelt die ontwikkeling, en bezegelt het lot van het diorama – een medium dat Baudelaire apprecieert precies omdat het mislukt. In 1859 recenseerde hij het *Salon des Artistes français*. Wat hij zag stelde hem teleur;

deze schilders en beeldhouwers kopieerden de werkelijkheid correct, maar lui, zonder in dat proces van imitatie iets betekenisvols toe te voegen. ‘Ik wens weer te worden meegevoerd’, aldus Baudelaire, ‘naar diorama’s waarvan de enorme, onverhoedse tover een nuttige illusie in mij oproept. Ik kijk liever naar sommige toneeldecors, waarop ik mijn dierbaarste dromen kunstig weergegeven en dramatisch verenigd vind. Omdat ze onecht zijn, liggen ze oneindig veel dichterbij de werkelijkheid, terwijl de meeste landschapsschilders leugenaars zijn, juist omdat zij de leugen verwaarlozen.’ [9]

Het zijn opmerkingen die aansluiten bij de bijdragen van hedendaagse kunstenaars op *Dioramas*, zoals Ryan Gander, Fiona Tan of Duane Hanson. Het falen van het diorama als representatiemiddel (althans in vergelijking met latere technologische ontwikkelingen) wordt in artistieke toepassingen ingezet om niet alleen de initiële betovering van de gelijkenis op te wekken, maar ook de problematische aspecten ervan bloot te leggen, en elke aanspraak op werkelijkheid te ontmaskeren. In de autobiografische diorama’s met als titel *Family Pictures* die Anselm Kiefer maakte, wordt het medium aangewend om de zogenaamde onschuld van bepaalde episodes uit een Duitse kindertijd – een kleine jongen die ervan droomt paus te worden, een afstudeerbal, een wandeling door het woud – te doorprikken, maar ook op nostalgische wijze zichtbaar te maken. Elk van deze diorama’s, zo schrijft Kiefer in de catalogus, ‘is de wederopstanding die volgt op een beeldenstorm’. [10]

## 7. Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969-1972)

Het diorama werd overbodig door de ontwikkeling van fotografie en film, maar er is nog een medium dat een tussenfase vormt: de dia of het projectieplaatje. Een voorloper is de toverlantaarn waarmee handgeschilderde glazen platen werden geprojecteerd. In 1850 werd de fotografische projector in de VS gepatenteerd. Het belangrijkste verschil met de diorama’s was de uitvergroting of projectie van het beeld: waar in een diorama een doek op ware grootte werd beschenen of met licht ‘doorstraald’, werd hier van een klein plaatje gebruikgemaakt dat dankzij een lichtstraal en een lens tientallen malen op een wand werd uitvergroot. In 1935 kwam Kodachrome op de markt, een jaar later Agfacolor: kleurenfilmrolletjes gemaakt met een omkeerprocedé, die het diapositief democratiseerden. Voortaan kon elke verduisterde ruimte, klaslokaal of woonkamer een diorama worden.

De tentoonstelling *Diapositive. Histoire de la photographie projetée* die afgelopen zomer te zien was in het Musée d’Élysée, het fotografiemuseum van Lausanne, opende met de schrijversportretten die Gisèle Freund aan het eind



van de jaren dertig met behulp van dit procedé maakte. Ze werden op 5 maart 1939 voor het eerst live en in kleur geprojecteerd in de Parijse boekhandel van Adrienne Monnier. Diaprojectie maakte van het tonen van foto's een publiek en theateraantal evenement, met een geregisseerd begin en einde, dat becommentarieerd kon worden door de spreker die de projector bediende. Tot aan het eind van de twintigste eeuw waren dia's daarom het educatieve medium bij uitstek, en generaties kunsthistorici zijn opgeleid aan de hand van de diacollecties van hun docenten. Klassiek is het voorbeeld van de Zwitserse kunsthistoricus Heinrich Wölfflin (1864-1945), die als eerste de dubbele projectie hanteerde tijdens zijn colleges. De nauwkeurige vergelijking van twee beelden liet hem toe om de vormelijke overeenkomsten tussen kunstwerken of gebouwen letterlijk te laten oplichten. Het was een manier om professorale autoriteit te verwerven, als stem in de duisternis, hoewel de lesgever deel uitmaakte van het kijkend studentenpubliek. In een biografie van Wölfflin wordt dat als volgt omschreven: 'Wölfflin beschouwt het werk in stilte, nadert het zoals men, in navolging van het advies van Schopenhauer, een prins benadert, wachtend tot het werk tot hem spreekt. Zijn zinnen komen traag, bijna aarzelend. Wanneer zijn studenten deze pauzes in zijn manier van spreken imiteren, bootsen ze niet enkel een externe hebbelijkheid na, want ze voelen dat deze plechtige effecten iets positiefs overbrengen. Wölfflins college geeft nooit de indruk voorbereid te zijn, als iets compleets dat op het kunstwerk wordt geprojecteerd. Eerder lijkt het ter plekke geproduceerd te worden door het beeld zelf. Het kunstwerk behoudt voortdurend zijn uitzonderlijke status. Zijn woorden overweldigden de kunst niet, maar verfraaien haar als parels.' [11]

Als kunstenaars vanaf de jaren zestig dia's gebruiken, dan doen ze dat ook om de institutionele kunstgeschiedenis te bekritisieren. Op 24 januari 1972 geeft Robert Smithson een lezing voor architectuurstudenten aan de universiteit van Utah. Zijn presentatie duurt 45 minuten en hij toont 31 dia's, gemaakt tijdens een reis naar Yucatán. Smithson 'bespreekt' Hotel Palenque, een gebouw dat op instorten stond, maar dat ook nog deels in gebruik was. In de vorm van een kunstwerk – een diaprojectie met geluidsopname – vestigt hij de aandacht op een allesbehalve canoniek bouwsel, dat zich nauwelijks in klassieke kunsthistorische termen laat analyseren. Iets gelijkaardigs doet Marcel Broodthaers in *Bateau Tableau* uit 1973, net als de lezing van Smithson te zien op de tentoonstelling in Lausanne. Hier is de commentaarstem afwezig: Broodthaers toont in stilte tachtig dia's van een amateurschilderij van enkele bootjes, waarbij hij vaak zodanig inzoomt dat de fragmenten het werk niet verduidelijken, maar er los van komen te staan, ook door de graad van abstractie die ze verwerven. Het beeld is het werk niet, en een waardeloos schilderij wordt als onderwerp van een diapresentatie plots interessant, hoewel de redenen voor dat belang onuitsproken blijven, of schijnbaar willekeurig

kunnen worden ingevuld.

### 8. Fischli & Weiss, *Sichtbare Welt* (2000)

Een van de redenen voor de succesvolle verspreiding van dia's is dat het tot ver in de jaren zeventig moeilijk en duur bleef om kleurenfoto's af te drukken: het was goedkoper om in kleur te projecteren. Ook voor kunstenaars werd het gebruik van dia's een toegankelijk alternatief voor traditionele media, waarmee aspecten van fotografie, film, installatie en zelfs performance gecombineerd werden. Tegelijkertijd bleef er iets hangen van het aura van de toverlantaarn: een geprojecteerd beeld is een 'verschijning', een kleurige lichtvlek met een desondanks hoge precisie en nauwkeurigheid. Toen Dan Graham in 1966 zijn fotoreeks *Homes for America* in Manhattan presenteerde, koos hij voor een diacarroussel: een efficiënte manier om de huizen groot te tonen, maar ook een seriële presentatiewijze die eindeloos kon herbeginnen, en zo de industriële productie van deze suburbane woningen verbeeldde. Bovendien werd de dia, ironisch genoeg, het medium dat steeds vaker in dezelfde Amerikaanse huizen werd aangewend, door gezinnen die wilden terugblikken op recente uitstapjes of feestjes.

De aspiraties die hiermee gepaard gingen in de naoorlogse consumptiemaatschappij, worden ten top gedreven in twee werken van Fischli & Weiss. *Sichtbare Welt* (voor het eerst tentoongesteld in 2000) toont, op lichtbakken, een schier oneindige reeks dia's van toeristische locaties – of gewoon van mooie plekken en dingen die het waard zijn gefotografeerd te worden. Zelfs vliegtuigen worden vereeuwigd, als de vervoermiddelen die de zichtbare wereld razendsnel dichterbij brengen, en waarmee elke reis noodgedwongen weer eindigt. Alles bestaat om bezocht en vastgelegd te worden door de amateurfotograaf, maar de verlangens die deze mogelijkheid met zich meebrengt, blijven on vervuld of onvoltooibaar. Het is opvallend dat *Sichtbare Welt* diapositieven toont zonder ze te projecteren. Het wordt vaak over het hoofd gezien hoe wonderlijk dia's zijn nog voor ze worden uitvergroet, als onmogelijk gedetailleerde, tweedimensionale verkleiningen, met diepe en typische kleuren. Vladimir Nabokov opent het achtste hoofdstuk van zijn autobiografie *Invitation of a Beheading* met de mededeling: 'Ik ga een paar dia's tonen.' Vervolgens blikt hij terug op de docenten uit zijn kinderjaren (en op de dia's die zij toonden), maar hij distantieert zich ook van het medium van de projectie. Eigenlijk verkiest hij het om dia's tussen vinger en duim te klemmen en tegen het licht te houden – 'translucante miniatures, wonderlanden op zakformaat, mooie kleine werelden van gedempte, lichtgevende tinten! [...] Er bestaat, zo

lijkt het, in de verschaalde dimensies van de wereld, een delicate ontmoetingsplaats tussen verbeelding en kennis, een punt dat te bereiken valt door grote dingen te verkleinen en kleine dingen te vergroten, en dat intrinsiek artistiek is.' [12] Als *Sichtbare Welt* het eerste doet, dan realiseren Fischli & Weiss met *Eine unerledigte Arbeit*, gemaakt tussen 2000 en 2006, het laatste. Dit werk toont de overtreffende trap, niet van de diaproductie maar van de diaprojectie. Het bestaat uit 162 outtakes van *Sichtbare Welt*, die in een ononderbroken loop in elkaar overvloeien, wandvullend geprojecteerd in een verduisterde kamer. Het resultaat is een hallucinogene flow van wazige en nooit stabiele beelden – een filmische ervaring: de beelden zijn overgezet op dvd, en tonen nogmaals hoe fotografie en film, en dia en diorama, elkaar hebben aangekondigd en overtroffen.

## 9. Christopher Nolan filmt *Dunkirk* (2017) met een IMAX-camera

Afgelopen zomer ging *Dunkirk* in première, een bioscoopfilm waarmee regisseur Christopher Nolan de toeschouwers de realiteit van de Tweede Wereldoorlog aan den lijve wou doen ondervinden. Zo is de film ook ontvangen en unaniem geprezen: als niets minder dan de toekomst van de 'kinetische' cinema van de fysieke ervaring, van de onderdompeling of de immersie. Eindelijk kan het publiek *voelen* hoe het was om als soldaat te vechten in 1940! *Dunkirk* is een diorama voor de eenentwintigste eeuw, en zoals bij Daguerre destijds is alles in het werk gesteld om de projectiemachinerie te doen vergeten, paradoxaal genoeg door een gewelddadig te noemen spervuur aan visuele en auditieve prikkels – zo fel en luid dat ze lichamelijk voelbaar worden. 'Feel it in your bones' is een van de catchphrases van de IMAX-cinema, en Nolan filmde *Dunkirk* integraal met IMAX-camera's. Het filmformaat is ontwikkeld in de jaren zestig, en het laat toe om op een groter scherm – meestal 22 bij 16 meter (even breed maar twee meter hoger dan Daguerre's diorama) – toch nog een hoge resolutie en scherpe kwaliteit te behalen. Dergelijke films, waarvan de strips horizontaal door de projector lopen, met een aparte geluidsband, vereisen speciale infrastructuur, en kunnen momenteel in zeven zalen in Nederland worden getoond, en in één zaal in België, in Kinopolis te Brussel.

De bedoeling: van de bioscoopervaring weer iets uitzonderlijks maken, iets waarvoor het publiek, ondanks grote flatscreens, gestreamde televisieseries en permanent interessante smartphones, toch nog en masse het huis verlaat. Getuige de receptie van de film, worden de vele gebreken van *Dunkirk* door de technologische IMAX-lawine bedolven. Er is nauwelijks moeite gedaan om de volgebouwde kust van Duinkerke anno 2017 aan te passen aan de situatie in

1940; de indruk wordt gewekt, op niet weinig sentimentele wijze, dat de driehonderdduizend soldaten door kleine bootjes, op initiatief van Britse burgers, naar huis werden gebracht (want op het leger en dus op de staat moesten ze niet meer rekenen); de soundtrack van Hans Zimmer is uiteraard zeer onrealistisch, ondanks Nolans premisses, en zo overweldigend luid dat bombardementen door de honderden strijkers worden overstemd; en het hopeloze wachten van de soldaten – vermoedelijk een niet gering aspect van de ‘werkelijkheid’ van deze oorlog – komt zelden aan bod, gezien de haast ridicule dichtheid aan gebeurtenissen.

Van ‘de rust van de werkelijkheid’ die Kafka apprecieerde in het *Kaiserpanorama*, omdat de beelden er ‘levendiger’ door werden dan in de bioscoop, is tijdens een vertoning van *Dunkirk* op geen enkel moment sprake. Ook realiteit is een historisch concept: in de 21e eeuw wordt iets blijkbaar pas als ‘echt’ ervaren wanneer het overweldigend, luid en razendsnel op de toeschouwer wordt afgevuurd. Toch leert het terugblikken op diorama’s en dia’s dat ‘werkelijkheid’ een kwetsbaar *effect* van de verbeelding blijft, en dat multimediale ontwikkelingen steeds minder aan diezelfde verbeelding overlaten. Mimesis – de nabootsing van de werkelijkheid – grijpt plaats langs subtiele omwegen, en moet vormelijk worden gesuggereerd eerder dan machistisch opgedrongen.

Toen ik eind juli in Brussel *Dunkirk* bekeek, of eerder onderging, werd het daverende geraas van de bommen en de violen ondanks alles overstemd door het geluid van een man en een vrouw die samen, op de rij achter mij, gretig een grote kartonnen emmer popcorn consumeerden. Toen de aftiteling nog liep keek ik weer in hun richting. Ze consulteerden elk afzonderlijk hun smartphone; na twee uur diorama was het meteen weer tijd voor die kleine dia, alsof op dat volstrekt individueel doorschijnend scherm zich niet alleen het verleden, maar ook de nabije toekomst liet aflezen.

## Noten

1 Reiner Stach, *Kafka. The Early Years*, Princeton, Princeton University Press, 2017, p. 93. De Engelse vertaling van het tweede deel van de biografie verscheen in 2005, die van het derde deel in 2013.

2 Franz Kafka, *Dagboeken 1914-1923. Reisdagboeken*, Amsterdam, Querido, 1974, pp. 179-180.

3 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, The Belknap Press of

Harvard University Press, p. 529.

4 Ibid., p. 101.

5 Walter Benjamin, *Kinderjaren in Berlijn rond 1900*, Nijmegen, Vantilt, 2015, p. 16.

6 Umberto Eco, *De alledaagse onwerkelijkheid*, Amsterdam, Bert Bakker, 1985, p. 70.

7 Stefaan Grieten & Evelien Verniers, *Kijkparadijzen voor het volk: panorama's en diorama's in Antwerpen*, Antwerpen, Provincie Antwerpen, 2005.

8 Geciteerd in: Julian Jason Haladyn, *Marchel Duchamp. Étant donnés*, London, Afterall Books, 2010, p. 53.

9 Charles Baudelaire, *De salon van 1859*, Amsterdam, Voetnoot, 1990, p. 94.

10 Anselm Kiefer, *Family Pictures*, in: Katharine Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (red.), *Dioramas*, Paris, Flammarion/Palais de Tokyo, 2017, p. 276.

11 Franz Landsberger, *Heinrich Wölfflin*, Berlin, Elena Gottschalk, 1924, pp. 93-94. Geciteerd in: Robert S. Nelson, *The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Critical Inquiry*, nr. 3, jrg. 26, 2000, pp. 414-434.

12 Vladimir Nabokov, *Speak, Memory (An Autobiography Revisited)*, London, Penguin, 1999 (1967), pp. 130-131.

> De tentoonstelling *Dioramas* liep van 14 juni tot 10 september 2017 in het Palais de Tokyo, 13 avenue du Président Wilson, 75116 Parijs (01/8197.3588; palaisdetokyo.com). Van 6 oktober tot 21 januari 2018 is ze onder de titel *Diorama. Erfindung einer Illusion* te zien in de Schirn Kunsthalle, Römerberg, 60311 Frankfurt (069/299882-112; schirn.de).

> De tentoonstelling *Diapositive. Histoire de la photographie projetée* loopt van 1 juni tot 24 september 2017 in het Musée d'Élysée, 18 avenue de l'Élysée, 1014 Lausanne (021/316.99.11; elysee.ch).

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

[info@dewitteraaf.be](mailto:info@dewitteraaf.be)

*(mailto:info@dewitteraaf.be)*